

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

Dezember 1958

Heft 12

DIE GRABUNGEN IM SALZBURGER DOM IN DEN JAHREN 1956 BIS 1958

(Mit 3 Abbildungen)

Anläßlich der Wiederherstellungsarbeiten im barocken Dom von Salzburg, der gegen Ende des Krieges durch Bomben schwer beschädigt wurde, faßte man den Plan, nach Beseitigung der Baugerüste sowohl im Dom als auch außerhalb desselben nach dem romanischen Vorgängerbau zu suchen. Die Arbeiten wurden vom Bundesdenkmalamt in Wien durchgeführt, die Leitung dem Unterzeichneten übertragen.

Bevor die systematische Notgrabung begann, wurde auf Anregung des Berichters außerhalb des Domes auf dem Residenzplatz eine Versuchsgrabung abgeteufelt. Die Leitung dieser mehr als schwierigen und vom Wetter stark behinderten Arbeit hatte Direktor Dr. G. Trathnigg übernommen (Bericht vgl. Mittlg. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde 97, 1957). Bereits ihm gelang es, durch zwei große Schnitte an bedeutende Reste des romanischen Kirchenbaues heranzukommen, und ihm gebührt das Verdienst, als erster die Vermutung ausgesprochen zu haben, daß der romanische Dom Salzburgs fünf Schiffe besessen habe.

In den Jahren 1957 und 1958 wurde dann die Arbeit systematisch fortgesetzt. (Vorbericht 1957 vgl. Mittlg. d. Ges. f. Salzburger Landeskunde 98, 1958. Bericht über die Grabungen 1958 wird ebd. erscheinen.)

Es gelang, den Chor, das gewaltige Querschiff und die gesamte Nordseite der Längsschiffe des romanischen Domes schichten- und zum Teil flächenmäßig freizulegen. In tieferen Lagen konnten unter dem Boden der Chor- und Vierungskrypta des romanischen Domes die Reste einer früheren, ebenfalls sehr großen Kirche, ergraben werden, die über und zwischen den Resten römischer Häuser liegen. Insgesamt können wir vier römerzeitliche Perioden unterscheiden: die ältesten, unter einer fluviatilen Überlagerung gefundenen römischen Kulturschichten gehören der ersten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. an.

Es steht noch eine Untersuchung der Westfront aus, die im Jahre 1959 auf dem Domplatz durchgeführt werden soll. Nicht möglich war es, im Schiff des barocken

Domes zu graben, da hier der tägliche Gottesdienst durchgeführt wurde. Trotzdem ist es gelungen, alle wichtigen Teile des Baues von 1181 freizulegen, so daß ein im wesentlichen richtiger Grundriß dieses romanischen Großbaues erarbeitet werden kann. Allerdings sind wir noch nicht in der Lage, ein endgültiges Bild dieses größten romanischen Kirchenbaues in deutschen Landen zu erstellen, müssen doch dazu allein über 200 Aufrisse und mehr als 150 Erdquerschnitte (Profile) durchgearbeitet werden.

Im Folgenden soll daher zunächst an Hand von zwei schematischen Grundrißskizzen und ohne auf Details einzugehen das bisher Festgestellte der Fachwelt vorgelegt werden.

Im Grundriß des romanischen Domes (Abb. A) sind insgesamt mindestens drei große Bauperioden festzustellen. Die Maßeinheit für den Bau bildet das große Vierungsquadrat, dessen Seitenlänge wir als Grundeinheit im Chor und im Querschiff wiederfinden. Die Vierungspfeiler haben eine durchschnittliche Stärke von rund 6 x 5 m. Die einzelnen Seiten dieser Vierung waren durch gewaltige Quadermauern verbunden, von denen noch die Südmauer mit einer Dicke von 2,10 m erhalten ist. Von Pfeilermittelpunkt zu Pfeilermittelpunkt gemessen, beträgt das Grundmaß 15 m, das entspricht also rund 50 Fuß. Das gleiche Maß zeigen der Nord- und Südarm des Querschiffes. An den beiden Schmalseiten des Querhauses schließen sich je eine breite Apside an, die oberhalb des Gurtbogens wohl jeweils einen Turm getragen haben. An der Ostfront des Querhauses fand sich im Süden ebenfalls eine weit aus dem Bauwerk hervorragende Apsis; an sie schließt ein rechteckiger Turm. Die Außenfronten sind durch Lisenen mit Eckzehen gegliedert. Einen Begriff von der Massigkeit des Baues gibt die Dicke der Apsidenmauern an der Nord- und Südseite des Querhauses wie auch am Chor, die im Aufgehenden 3 m beträgt. Der Radius der Apsiden mißt innen 2,6, außen 5,6 m. Das massive Gußwerk der Westmauer des Querhauses besitzt im Süden im Fundament eine Stärke von über 4,6 m; im Norden war diese Mauer durch einen späten Einbau eines aus Spolien gebauten Fundamentes des Domes von 1611 zerstört.

An das romanische Querhaus schließen gegen Westen 5 Schiffe an. Die beiden äußeren – südlichstes und nördlichstes – endeten im Osten mit je einer Apside, von ihnen gab es also keinen Zugang zum Querhaus. Von der südlichen Apsis hat sich im Bereich der heutigen Barockvierung noch eine Hälfte in scharfkantigem Quaderwerk erhalten. Auf Grund des Befundes gehört dieser Teil ohne Zweifel zum romanischen Bau von 1181. Die zweite Hälfte der Apside fiel einem kreuzförmigen, aus Spolien gebauten Fundament zum Opfer, das ebenfalls von dem Nord-Süd orientierten Dom Wolf Dietrichs herrühren muß. – Auch der südwestliche Vierungspfeiler des romanischen Baues ist von einem gewölbten Fundament gestört, das zum Dom Scamozzis (1611) zu zählen ist.

Im Norden, auf dem Residenzplatz, war der Befund an der entsprechenden Stelle (nördlichstes Seitenschiff) komplizierter. Hier zeigte sich an der Nordfront eine Bau-
fuge sowie ein deutlicher Unterschied zwischen dem Mauerwerk des Querhauses

und der Mauerung des nach Westen hin anschließenden nördlichen ersten Seitenschiffes. Die Querhausmauer im Westen fehlte, sie war hier dem z. T. noch hoch erhaltenen Fundament des östlichen Fassadenturmes des Scamozzibaues von 1611 gewichen. Die weitere Grabung ließ erkennen, daß an dieser Stelle im romanischen Dom die Seitenkapelle eines noch älteren Baues bewußt als östlicher Teil des nördlichsten Seitenschiffes verwendet worden war.

Gegen Osten ragte ein 22 m langer Chor hervor. Die breite, gleichmäßige Apsis begleiten an den Apsidenorten zwei kleine Türme. Vom Stützsystem des Langhauses sind im Osten insgesamt 5 Reihen erhalten. Es handelt sich um einen einfachen Stützwechsel (Pfeiler – Säule – Pfeiler). Im Westen, nahe den Domarkaden, fanden wir 1958 noch zwei weitere Reihen, wobei es wichtig war, daß an einer Stelle neben den Fundamenten auch die Basis einer Halbsäule, die in der Nordmauer des Domes verankert war, festgestellt werden konnte. Da sie die gleiche Form wie die großen Stützsäulen besitzt, ist die Gleichzeitigkeit der Anlagen bewiesen. Die Jochlänge beträgt rund 11 m, das erste ist etwas größer und mißt 12 m. Im zweiten Joch, z. T. überbaut von der Säule, wurde das Grab des Erzbischofs Eberhard gefunden, das durch sein beiliegendes Typar identifiziert werden konnte.

An der Nordseite gelang es außerdem, eine gleichzeitig mit dem Dombau entstandene, wohl in gotischer Zeit veränderte Kapelle freizulegen. In ihr können wir wahrscheinlich die oft zitierte, 1510 also nur umgebaute Keutschacher Sakristei erkennen.

Im Chorteil fanden sich ebenso wie in der Vierung die Reste der Krypten. Es handelt sich um dreischiffige Anlagen. Vor der Apsis standen im Chor zwei Säulen, das Gleiche ist beim Übergang von der Vierungs- in die Chorkrypta anzunehmen. Von der Innenausstattung sind Basen, Schäfte der Halbsäulen und der freistehenden Säulen noch in situ erhalten. Ebenso fanden wir große Teile der Gurtbögen und eine reiche Ausstattung mit Fresken, die zur Zeit in den Werkstätten des Denkmalamtes gesichert werden. Besonders fein gearbeitet – wohl italienisch-französischen Einfluß verratend – präsentiert sich ein Kompositkapitell (Abb. 1). Der nördliche Abgang in die Krypta wurde außerhalb des heutigen barocken Domes, angelehnt an das erste Fundament der Zwischensäule der ersten Travée, gefunden. Er reichte, wie sich am südwestlichen Vierungspfeiler beim südlichen Abgang erkennen ließ – hier fanden sich noch die Abdrücke der Stiege –, bis auf die Höhe der westlichen Vierungsfront. An diesen Stellen fanden wir noch in situ den Plattenboden des Schiffes der letzten Phase des romanischen Domes. Diese Marmorplatten ruhten mit einer geringen Bettung auf Schutt auf. Wir müssen also mit einer Spätphase des romanischen Domes rechnen, bei welcher die Krypten bereit zugeschüttet waren. Einen terminus post quem geben ein Rechenpfennig und ein Schneebergerzinsgroschen der Herzöge Friedrich III., Albrecht und Johann, die in die Jahre 1486 bis 1500 fallen. – Einen weiteren Abgang in die Vierungskrypta gab es angelehnt an den südöstlichen Vierungspfeiler. Er hat allem Anschein nach die Verbindung vom Querhaus zur Krypta hergestellt.

SALZBURGER DOMBAUTEN, STAND 1958.

TOPOGR. GRUNDLAGEN: STÄDT.

PLAN- U. VERMESSUNGSAMT SALZBURG.

AUFGEN.: 1957-58, DR. H. VETTERS

GEZ. 6:30 58 DRG. J. NIERATH.

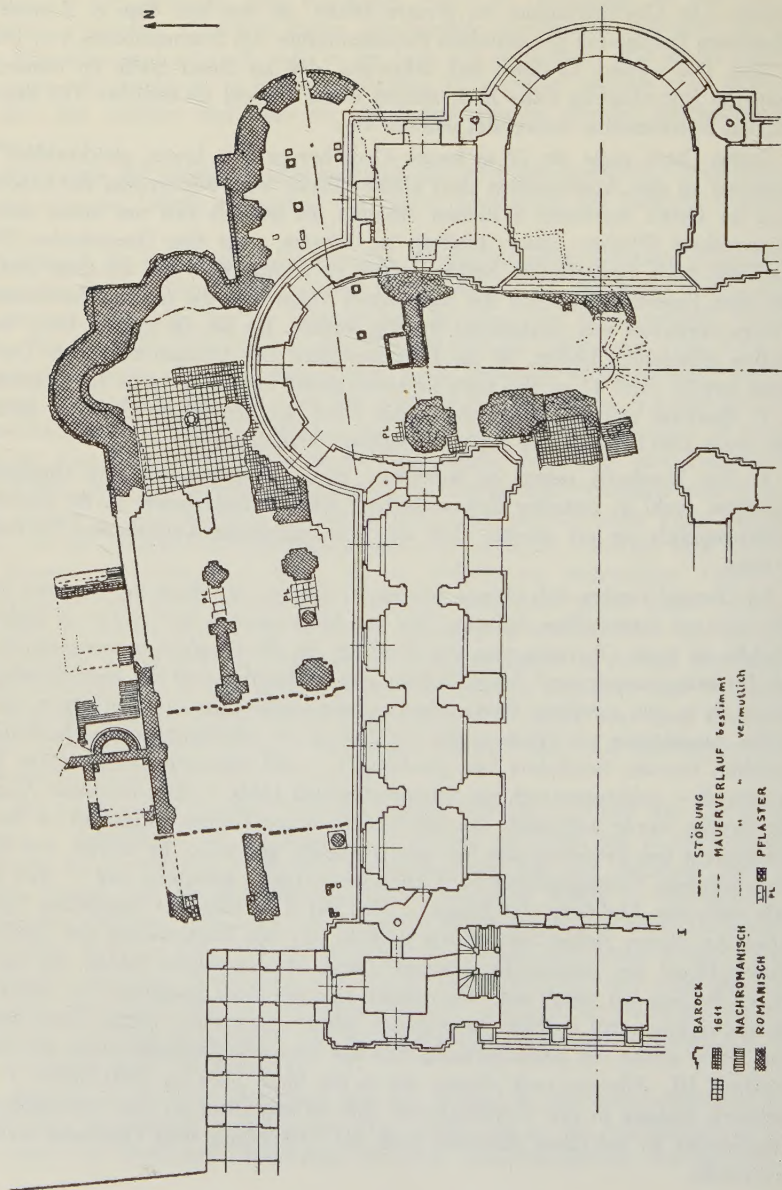
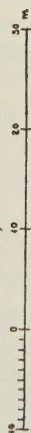


Abb. A. Grundriß des romanischen Domes, Salzburg

SALZBURGER DOMBAUTEN, STAND 1958.

TOPOGR. GRUNDLAGEN : STÄDT.
PLAN- U. VERMESSUNGSAMT SALZBURG.

AUFGEN. : 1957-58, OF H. VETTERS.

GEZ. 6 XI 56 JNG. J. HIERATH.

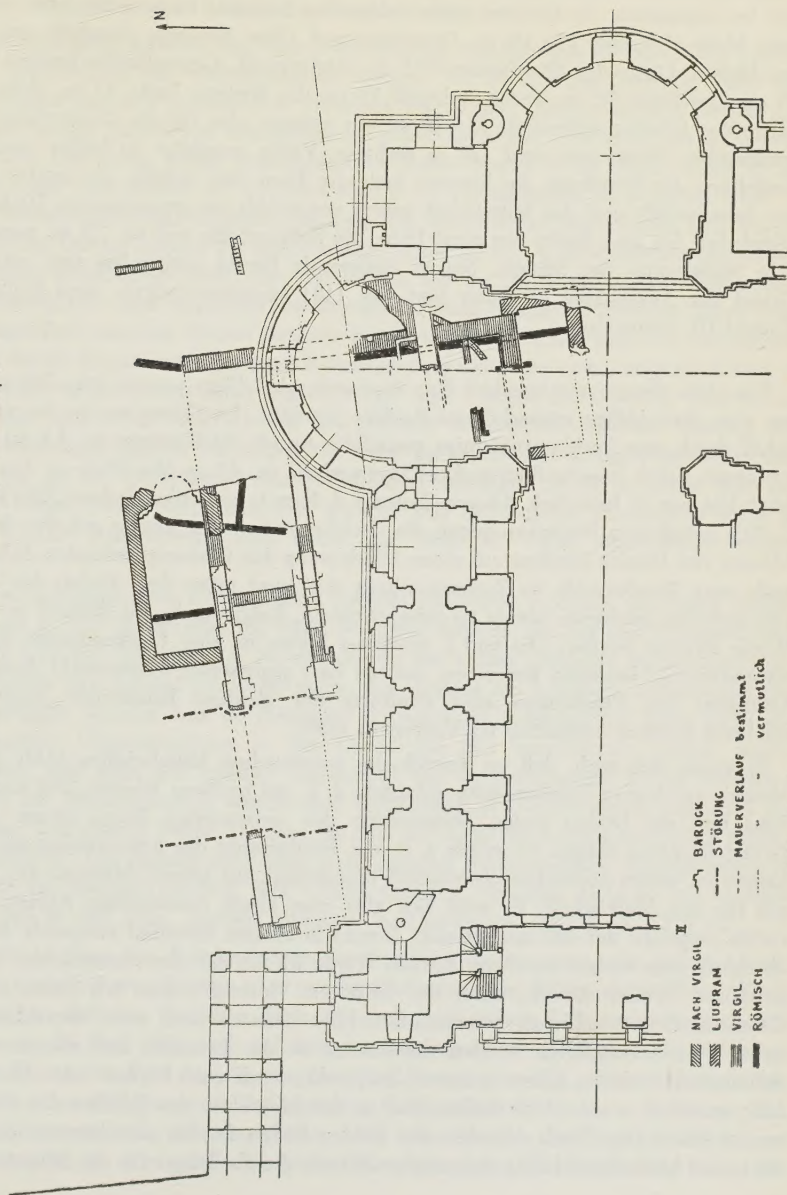
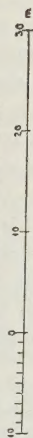


Abb. B. Grundriß der vorromanischen Bauten, Salzburg

Aus den alten Abbildungen wissen wir, daß der Dom mindestens 7 Joche besessen hat. So bekommen wir für den romanischen Bau folgende festgestellte bzw. errechnete Maße: Vierung 15 x 15 m, Querhaus und Chor basieren ebenfalls auf diesen Maßen, Länge des Querhauses 57,5 m (Außenmaß), Gesamtbreite (außen) rund 20 m, Churlänge 22 m. Erstes Jochmaß 12 m, die übrigen Joche 11 m, daher die Länge des Schiffes vermutlich 77 – 78 m, wir müssen also für die Gesamtlänge des romanischen Baues mit rund 120 m rechnen. Völlig ungeklärt ist bisher noch die Gestaltung der Westfront. Im Inneren hatte der Dom fünf Schiffe, die beiden inneren Seitenschiffe und das Mittelschiff hatten vermutlich ein gemeinsames Dach. Das Mittelschiff hat eine Breite von rund 15 m, die Seitenschiffe von ca. 7,5 m, gemessen vom Mittelpunkt der Stützen. Soweit datierende Funde vorhanden sind und auf Grund der Ausstattung ist dieser Bau, der 1181 begonnen wurde, dem Erzbischof Konrad III. zuzuweisen.

Von dem diesem romanischen Bau vorangehenden Dom wissen wir, daß es sich um eine dreischiffige querschifflose Basilika handelte. Im Osten wurde das mittlere Schiff durch eine korbbogenförmige gestaffelte Apside (Halbmesser ca. 5,8 m) abgeschlossen, deren innerer Radius (Korbbogenradius) ca. 4,5 m (die Höhe = 4 m?) beträgt. Die von F. Juraschek (Österr. Zeitschr. f. Kunst- u. Denkmalpflege XIII/3 1958, S. 103) geäußerten Bedenken gegen die Gleichzeitigkeit der Apside mit den übrigen Mauern des Domes beruhen auf einer Mißdeutung des Grabungsbefundes. Sein Versuch, eine Rundkapelle im Zusammenhang mit einer unter dem Boden des Virgil-seitenschiffes gehenden Mauer zu rekonstruieren, kann durch den Befund in keiner Weise erhärtet werden. Die von J. erwähnte Mauer ist eine Trockenmauer, die Apsisfundamente bestehen aus einem äußerst hart gegossenen Mauerwerk! Apsis und Ostmauer des Virgildomes sind eindeutig der gleichen Bauperiode zuzuweisen (Näheres darüber demnächst im Vorbericht 1958).

Es zeigte sich auch, daß im Bereich des romanischen Mittelschiffes (Abb. B) alle Mauern auf älteren Fundamenten aufsitzen, d. h. mit anderen Worten, daß das Langhaus und die beiden ersten Seitenschiffe des romanischen Baues einem älteren Grundrißschema folgen. So reiten z. B. die Fundamente des Stützsystems des Langhauses im ersten nördlichen Seitenschiff unmittelbar auf älteren Mauern; das gleiche gilt für das Mittelschiff. Es zeigt sich also eine ältere dreischiffige Anlage, deren Größe ungefähr der des romanischen Domes in seinem Mittelteil entsprach. Ihr Ostabschluß, jene vorher erwähnte Apside, wurde im Bereich der romanischen Vierung gefunden. Weiter südlich, unter der barocken Vierung, trafen wir dann auf den Ostabschluß des südlichen Seitenschiffes. Hier konnten noch zwei übereinanderliegende Böden festgestellt werden. Interessant ist die Tatsache, daß dieses südliche Seitenschiff, wohl zu einem späteren Zeitpunkt, durch eine Pfeiler- oder Säulenstellung unterteilt wurde. Wir stellten hier in der Mittellinie des Schiffes die Abdrücke zweier Basen fest. Nach Abheben der beiden Böden fanden wir darunter eine später in der Mitte des Schiffes eingezogene Mauer, die als Träger für die Stützen diente.

Es scheint also, daß die ursprünglich dreischiffige Anlage zu einem noch nicht datierbaren Zeitpunkt in eine fünfschiffige umgewandelt wurde.

Die Freileigungsarbeiten auf dem Residenzplatz ergaben den Grundriß des nördlichen Seitenschiffs des vorromanischen Domes. Wir gruben die Ostfront, Teile der Nordmauer und eine Spannmauer zwischen Seiten- und Hauptschiff aus; endlich gelang es, knapp östlich von den heutigen Domarkaden den westlichen Abschluß festzustellen. Die Länge dieses vorromanischen Baues beträgt 66 m, seine Breite 33 m. Nicht mehr festzustellen ist, ob diese Kirche – wie eigentlich zu erwarten wäre – eine Vorhalle (Narthex) besessen hat. Zwischen dem zweiten und vierten Joch des romanischen Domes fanden wir nämlich eine gewaltige, bis in den anstehenden Boden reichende Zerstörungsschicht, die ebenso wie das im Osten gefundene Fundamentmauerwerk von dem Nord-Süd orientierten Dombau Scamozzis herrührt. Diese Zerstörungsschicht hat alle älteren Bauteile beseitigt. An der Südost-Ecke der vorromanischen Kirche (heute unter der Barockvierung) fand sich, von außen zugänglich und in die Mauer versenkt, das Grab des hl. Virgil (vgl. Veters, Zs. f. Kunst- und Denkmalpflege XII, 1958, S. 71 ff.). An das südliche Seitenschiff angebaut konnten wir eine rechteckige Kapelle aufdecken. Sie kann durch ein von R. Egger gelesenes und datiertes, an die Wand geschriebenes Bibelzitat (Matthäus 27/24) in das 9. Jhdt. gesetzt werden. Diese Feststellung war wichtig, weil dadurch der Kirchenbau selbst in frühere Zeit datiert wird und daher nur dem hl. Virgil zugewiesen werden kann.

Dieser vorromanische Bau hat ohne Zweifel Umbauten erfahren. Im Süden errichtete man an der Südost-Ecke die oben erwähnte Kapelle, die wir mit Vorbehalt dem Bischof Liupram zuweisen. Im Norden wurde die vorher genannte Seitenkapelle gebaut, wobei der Befund eindeutig zeigte, daß damals die nördliche Außenwand der dreischiffigen Basilika eine tiefgreifende Umwandlung erfahren hat. Noch nicht abgeschlossene Untersuchungen in der Chorkrypta des romanischen Domes lassen erkennen, daß auch der apsidale Chorschluß der vorromanischen Kirche verändert worden ist. Wahrscheinlich wurde eine Chorlösung mit rechteckigem Grundriß geschaffen. Von diesen Teilen konnten bis jetzt nur mehr die Fundamentgruben festgestellt werden. Am ehesten wird man diese ziemlich umfangreichen Adaptierungen in die Zeit des Bischofs Hartwig (991 – 1023) verlegen, von dem es ja in den Quellen heißt, daß er den Dom „mutatis altaribus“ neu errichtete (MGH. SS. XI S. 8).

Es würde über den Rahmen eines Kurzberichtes hinausgehen, alle bisher festgestellten noch früheren Bauten oder gar Neuverlegung von Böden aufzuführen. Doch sei erwähnt, daß der Virgilbau allem Anschein nach in ein Reihengräberfeld gesetzt wurde, das M. Hell 1958 auch auf dem Kapitelpplatz in der gleichen Tiefe feststellen konnte. Dieser Friedhof liegt über spätantiken Bauten (um 375), die selbst wiederum auf drei römischerzeitlichen stark ausgeprägten Kulturschichten des 1. u. 2. Jhs. n. Chr. liegen. Ältere römische Mauern wurden z. T. beim Bau des hl. Virgil als Fundament verwendet. So ist vermutlich die leichte Verschwenkung des nördlichen Teiles der

Ostmauer des Virgildomes auf eine solche zurückzuführen (vgl. Vorbericht 1957, S. 277).

Rechnen wir alle Hauptbauperioden des Domes und die römischen Kulturschichten zusammen, so kommen wir insgesamt auf 14 Straten. Daß es gelang, diesen verwickelten Baubefund in der verhältnismäßig kurzen zur Verfügung stehenden Zeit zu analysieren, verdanke ich dem freudigen Einsatz jedes am Werk beteiligten Forschers und Arbeiters.

Hermann Vettres

MEISTERWERKE AUS BADEN-WÜRTTEMBERGISCHEM PRIVATBESITZ

(Mit 2 Abbildungen)

Die Württembergische Staatsgalerie in Stuttgart hat aus Anlaß der Wiedereröffnung eines guten Teiles ihrer Räumlichkeiten einen lange gehegten Wunsch verwirklichen können: In einer unter hohen Auspizien stehenden Ausstellung bietet sie alte Malerei aus dem Privatbesitz des Landes dar. Dieses oft aufgegriffene, so reizvolle wie für die Forschung förderliche Thema ist in stattlichem Umfang inszeniert worden. Der Katalog zählt 227 Nummern – das mittelalterliche Hausbuch als einziges, wunderbares Zeugnis der Graphik und wenige, höchst qualitätvolle, einer Belebung des Gesamteindrucks dienende Plastiken, darunter Multscher und Feuchtmayer, einge-rechnet.

Man hat sich eine zeitliche Grenze gesteckt, neben der Moderne das 19. Jahrhundert ausgeschlossen, sonst aber weder landschaftliche noch nationale Akzente besonders zur Geltung gebracht und dadurch der Ausstellung ihre Vielfalt gesichert. Daß die altdeutsche Malerei durch Quantität und Qualität hervorrangen würde, mußte man angesichts des Charakters einzelner großer Sammlungen (Donau-eschingen, Sigmaringen) erwarten. Dem Gedanken, man hätte sich fürs erste, zu- gunsten der historischen Dichtigkeit, auf diesen Bereich beschränken sollen, werden, so sehr er sich stellen mag, manche Gründe entgegenzuhalten gewesen sein.

Zwar deuten sich auch in diesem Rahmen gewisse Zusammenhänge an. So, wenn der Altar von Scharenstetten (dessen Außenseite offenbar in weitestem Maße übermalt ist), neben dem Marientod des Meisters von Schloß Lichtenstein des- sen öfters betonten Zusammenhang mit dem Multscherkreis (s. etwa Karl Ottinger, Hans von Tübingen und seine Schule, 1938, p. 62 ff.) nachdrücklich unterstreicht. So, wenn in der Gegenüberstellung zweier dem Faber von Kreuznach gegebener Porträts neben der Unvereinbarkeit in diesem Falle der problematische Charakter des unter seinem Namen gesammelten Oeuvres überhaupt ins Bewußtsein rückt (s. Abb. 2). Insgesamt aber wird das Urteil des Besuchers sich durchaus auf das einzelne Werk richten.

Vieles, gerade unter den altdeutschen Bildern, ist bekannt und hat längst seinen festen Platz in der Kunstgeschichte; es erübrigt sich, auf die Donaueschinger Grisailen Grünewalds, auf den herrlichen Wildensteiner Altar des Meisters von Meß- kirch, auf das reizvoll derbe Ecce Homo des Mair von Landshut oder die Salemer Flügelbilder des Bernhard Strigel (bes. die Verkündigung ein schönes Zeugnis

für die Größe, die dieser Meister erreichen konnte) einzugehen. In einzelnen Fällen hat man sich auf die juristische Formel, daß kirchlicher Besitz als Privateigentum gilt, berufen, um die Ausstellung zu bereichern. So ist hier die immer wieder faszinierende malerische Feinheit (um von der Kraft der Schilderung einmal zu schweigen) in Lucas Mosers Tiefenbronner Altar besser noch, als es sonst immer möglich ist, zu genießen.

Den eigentlichen Reiz aber, den man mit der Definition einer Ausstellung von Privatbesitz verbindet, bilden jene Werke, die, wenig bekannt, schwer zugänglich, neu beheimatet oder aber als völlige Neuentdeckung, nun ans Licht getreten sind. Vieles konnte hier zusammengetragen werden und gibt dem Ganzen – trotz mancher Problematik – seine Bedeutung.

Der stattliche Katalog, der mit großer Ausführlichkeit gearbeitet ist, bietet einen guten Teil dieser Werke auch in Reproduktionen (insgesamt 97 Tafeln). Daß er vielfach auf eine eigene kritische Stellungnahme verzichtet und manches Bild unter seinem „Handelsnamen“ aufführt, mag als Rücksicht auf den Leihgeber begreiflich sein. Bedauern freilich muß der Benutzer, daß man überdies, entgegen allgemeinem Brauch (vgl. z. B. Kat. d. Ausstellg. Franse tekeningen uit amerikaanse collecties, Rotterdam, Museum Boymans 1958) generell darauf verzichtet hat, die gewissenhaft registrierten Meinungen der Experten quellenmäßig zu definieren. So hat er keinerlei bibliographische Hilfe, und jede Differenzierung zwischen einer (mündlichen oder schriftlichen) Äußerung, einer Expertise und einer Publikation und kritischen Diskussion ist für's erste unerkennbar.

Unter den altdeutschen Bildern wird man, neben zwei von Buchner überzeugend dem Meister der Darmstädter Passion zugeschriebenen Fragmenten (Joh. d. Täufer und König David) die Marter der hl. Felicitas von Barthel Bruyn, ein zartes, charakteristisches Frühwerk des Künstlers, nennen (im Gesamtverzeichnis, Köln 1955, unter Nr. 262 ohne Besitzerangabe; bisher nur an entlegener Stelle abgeb.; Kat. Taf. 22).

Mit Recht ist (etwa in Hinblick auf die Figur des Gekreuzigten) das sehr qualitätsvolle Votivbild des Truchsessen Georg v. Waldburg im Katalog in die Nähe Schäufeleins versetzt, doch wird man sich zugleich angesichts des warmen Farbklangs und der verhaltenen Stimmung an manche späten Werke Strigels erinnern dürfen. Von diesem selbst ist in der Ausstellung ein bisher ungenanntes Bild der Geburt Mariä ans Licht getreten (Nr. 199); ein Werk, das sich in jeder Hinsicht zwingend in das späte Schaffen des Memmingers einordnen läßt. Ja, die Verbindung mit den Maihinger Tafeln ist so eng (vgl. das ikonographische Programm, Einzelheiten wie die Spruchtafeln mitsamt der Form ihres Textes, das Vorhangmotiv in unserem Bild und in der Verkündigung an Anna), daß die Frage nach einem gegenständlichen Zusammenhang – trotz der Verschiedenheit der Maße – wohl näher zu untersuchen wäre.

Eine bisher unbeschriebene Verkündigung wird im Katalog (Nr. 117, ohne Abb.) dem Meister WS mit dem Malteserkreuz gegeben. Tatsächlich weisen charakteristische Züge auf das Schaffen dieses Malers: die ungewöhnlich lichte Farbigkeit, die Typen-

bildung und endlich die Raumanlage – hinter ansteigender Vorderbühne im Mauer-
rahmen die flächenhaft sich staffelnde Landschaft. Eine Tafel in der Stiftsgalerie zu
Einsiedeln (ORh. Kst. 1930, Taf. 31, 2; dat. 1520) gibt das Thema in verwandter
Form, doch scheint die neue Fassung die reifere zu sein.

Unter den Porträts ragt neben Michael Ostendorfer (Nr. 47) das Bildnis der Phi-
lippine Welser von Seisenegger hervor. Ein offensichtlich einwandfrei signiertes und
(1512) datiertes weibliches Bildnis von Hans Burgkmair d. Ä., das in der Literatur
zwar Erwähnung (K. Feuchtmayr, *Das Malerwerk H. B.'s*, 1931, Nr. 19), niemals
aber rechte Aufmerksamkeit gefunden hat, wird im Katalog zum erstenmal abgebil-
det (Taf. 18). Die Erhaltung scheint nicht mehr gut zu sein, Kleid und Hintergrund
wirken übermalt, der Blick hat durch eine starre Retuschierung der Pupillen verloren.
Dennoch bewahrt das Bild in der Herbhheit seiner Auffassung, in der Malerei von
Kopf und Hand genug Charakteristisches und Eindrucksvolles, um für unsere Vor-
stellung des Porträtisten Burgkmair eine Bereicherung zu sein.

Die beiden Werke von Cranach wirken demgegenüber wenig überzeugend. Die
alte Meinung über den Feilitzschaltar (Friedländer/Rosenberg, unter Kat. Nr. 37)
besteht offenbar zu Recht. Nur das Stifterporträt läßt u. E. an den Meister denken, die
übrigen Figuren sind nach Ausdruck, Zeichnung und Malweise schwerlich eigenhän-
dig; das Bild der Salome hat neben dem nächstverwandten Exemplar im Bayer. Nat.
Mus. aus den gleichen Gründen einen schweren Stand. – Das Fragment einer
Gefangennahme Christi (abgeb.: G. Busch, *Meister des Nordens*, 1943, Taf. 228),
früher mit großer Einhelligkeit nach Norddeutschland lokalisiert, neuerdings aber
als Arbeit eines Tiroler Meisters bezeichnet, ist im Katalog versuchsweise dem Marx
Reichlich zugeschrieben worden. Das teilweise leuchtende, in manchen Kombina-
tionen zu einer gewissen Buntheit sich steigernde Kolorit und die im Vergleich mit
dem Pacherschüler eingänglichere Individualisierung der Figuren sprechen jedoch mit
Entschiedenheit gegen dessen Namen. Ja, die Tafel steht mit diesen Zügen überhaupt
fremd in der tirolischen und weiter auch der landschaftlich benachbarten Malerei
– die ältere Zuordnung hat bisher, so scheint es, die überzeugenden Argumente für
sich. – Eine Predella mit der Darstellung des Marientodes, fragweise auf den
Namen des Hans von Kulmbach getauft, setzt sich von dessen Münchner Bild glei-
cher Funktion und gleichen Themas (Stadler Abb. 34) wie überhaupt von der
Nürnbergischen Malerei der Zeit unverkennbar ab; Augsbургisches spricht sich vor
allem im Farbigen aus (s. a. etwa den Typus des dritten Apostels links).

Wie bei den Deutschen, ist bei den alten Niederländern vieles Schöne und
Bedeutende zusammengekommen. So vom Meister von 1518 zwei Predellentafeln
des Lübecker Altares (einst in einer mitteldeutschen Sammlung); von Massys das
mächtige Porträt eines feisten Mannes (das zweite Bildnis, Nr. 112, in seiner jetzigen
Oberflächenwirkung nicht leicht zu beurteilen). Wie dieses ist ein prächtiges
Bildnis des Jan Mostaert (in den Rotteilen aufgefrischt?) leider nicht abgebildet
worden.

Mit Recht distanziert sich der Katalog von der Annahme, bei Nr. 10 handle es sich

um ein Selbstbildnis des Lucas van Leyden. Von den vollen Gesichtszügen, wie die authentischen Darstellungen sie uns überliefern, ist hier nichts wiederzuentdecken. Der Bildaufbau wäre um diese Zeit für ein Selbstporträt zumindest ungewöhnlich. Auch kann die Attribution der Tafel an Lucas schwerlich überzeugen. Derart spröde und zaghaft kennt man den Meister zu keiner Zeit seines Schaffens, vor allem nicht in den Werken des dritten Jahrzehnts. – Die beiden Porträts eines jungen Ehepaares (Nr. 186/87, ohne Abb.) lassen im Temperament der Zeichnung und Modellierung, auch in der Farbstimmung, mehr an Heemskerck als an Scorel denken (die befremdliche, von der Ausdruckskraft des Pendants abweichende Starre im Antlitz der Frau wird vielleicht durch Übermalungen an Wange, Nase und Augen erklärt).

Neben wenigen Franzosen (einer schönen Verkündigung des ausgehenden 14. Jh.; einer prachtvoll gemalten – frühen flämischen? – Wiederholung einer Clouet'schen Komposition – Nr. 29) bilden sodann zwei kleine Täfelchen – des Sassetta und des Giovanni di Paolo – den Auftakt der ausgestellten Italiener, die mit zwei kapitalen Bildern vielleicht am stärksten das Interesse der Forschung beanspruchen werden. Die lange bekannte, aus der Sammlung Cook nun nach Deutschland gelangte Laura de' Dianti des Tizian, deren wechselnde Beurteilung (in Konkurrenz mit der Fassung der Galerie zu Modena) der Katalog ausführlich referiert, präsentiert sich nach einer kürzlich durchgeführten Restaurierung in ebenso bestechender wie überraschender Farbkraft. Auf der anderen Seite ein bisher unbeschriebenes Bild des Andrea del Sarto: die Komposition ist in einer anderen, in der Literatur zurückhaltend beurteilten Fassung (Galleria Borghese) überliefert, die Entscheidung, ob in dem neu aufgetauchten Werk das Original vorliegen könnte, ist durch dessen Zustand erschwert. Das Bild hat eine starke Substanz-Einbuße erlitten, übt aber gleichwohl eine große Wirkung aus.

Das 17. Jahrhundert tritt im Ganzen zurück und rekrutiert sich vor allem aus flämischen und holländischen Bildern. Die Madonnenkomposition des Rubens, nach Burchard die eigenhändige, gegen 1616 entstandene Fassung des bisher aus verschiedenen Kopien bekannten Motivs, wird man an erster Stelle nennen müssen. In den Farben eine Brechung zum Kalten, wie sie ähnlich in manchem Werk der Zeit zu beobachten ist: das Inkarnat bläulichgrau eingetönt (in den tiefen Schatten ein stark hervorgetretenes Rot), im Kleid der Maria nochmals ein ins Grau gewendetes Blau.

Auch das zweite mit dem Namen des Rubens verbundene Bild tritt neu ans Licht: denn es war der Forschung bislang nicht bekannt, daß von der großformatigen Öl-„Studie“ zur ersten Fassung des Hochaltarblattes der römischen Chiesa Nuova eine genaue Wiederholung existiert. Die Angaben, die der Katalog zur Provenienz des ausgestellten Stückes gibt, beruhen auf einem Irrtum. Es handelt sich hier nicht um das von Burchard 1926 in die Literatur eingeführte, wahrscheinlich aus der Oranischen Erbschaft (1675) in den Besitz des Hauses Hohenzollern gelangte Bild. Dieses nämlich, im Schloß Charlottenburg und im Neuen Palais zu Potsdam nachweisbar und später von Wilhelm II. in das holländische Exil mitgenommen, wurde dort 1940 für das von Hitler in Linz geplante Museum angekauft und kam nach dem Ende des

Krieges in treuhänderische Verwaltung. Es war neuerdings zweimal ausgestellt (Rotterdam 1953: *Olieverfschetsen van Rubens*, Kat. Nr. 3 mit einer Abbildung, die die Details besser als die bei Evers, Rubens und sein Werk, 1944, Abb. 16, gegebene Reproduktion erkennen läßt, den malerischen Gesamteindruck aber verändert. - Ausst. z. d. 10. Ruhrfestspielen Recklinghausen, 1956, Kat. Nr. 211).

Ein Vergleich der beiden Fassungen - der dem Ref. möglich war - läßt kaum Zweifel darüber, daß man allein das aus Hohenzollern'schem Besitz stammende Exemplar als eigenhändiges Werk des Rubens ansehen kann. Keine Unterschiede zwischen beiden Exemplaren sind festzustellen, die eine doppelte Redaktion des Themas durch Rubens selbst anzunehmen erlaubten; vielmehr empfindet man in der „Stuttgarter“ Fassung (hinsichtlich der farbigen Kraft und Differenzierung, der plastischen Durchbildung, der Zeichnung einzelner Details und endlich des Ausdrucks etwa in Papian) eine Schwächung der herrlichen Qualitäten des ehem. Hohenzollern'schen Stückes.

Zum Katalogtext, der die Entstehungsgeschichte des Altars der Chiesa Nuova nach Evers (a. a. O. p. 107 ff.) wie ein Faktum referiert, sei die ausführliche kritische Auseinandersetzung ergänzt, die der oben erwähnte Rotterdamer Katalog diesem Problem gewidmet hat. Hier sind Argumente dargelegt worden, die die Evers'sche These in Bezug auf das Hohenzollern'sche Bild und den nahe verwandten Stich von J. B. de Wit ernstlich erschüttern. Auch Burchard hat (wie daneben van Puyvelde: *La peinture flamande à Rome*, 1950, p. 150) an der Überzeugung festgehalten, daß der hierin überlieferte Kompositionsgedanke als der erste anzusehen ist und nicht zwischen der zurückgewiesenen (Grenobler) und der endgültigen Fassung des Altarbildes eingeordnet werden kann (Kat.: *A loan exhibition of works by P. P. Rubens*, London, Wildenstein & Co. Ltd., 1950, p. 52; Kat.: *Tekeningen van P. P. Rubens*, Antwerpen 1956, unter Nr. 26).

In dem weiblichen Bildnis Nr. 156 wird man am ehesten eine alte Kopie nach Rembrandt sehen; auch vor der bisher unbekannten Fassung des mehrfach vorkommenden Porträts der Saskia als Flora erscheint es unmöglich, an seine Hand zu denken. Von Aert van der Neer ist ein offenbar gut signiertes und 1641 datiertes Bild zu sehen, eine interessante noch uncharakteristische Taglandschaft von Goyen'scher Empfindungsweise; neben einem bezaubernden Begeyn von Backhuysen ein schön bewegtes Seestück. Ein Adriaen van Utrecht (sign. und dat.) bezeugt sehr nachdrücklich das erzählerische Talent und handwerkliche Können dieses Meisters. Das unter dem Namen des Pieter Potter gehende Bildchen, zweifellos reizvoll, könnte gut eine Wiederholung des 18. Jh. sein (wohl unverkennbar die Zartheit der Hintergrundmalerei). - Von Murillo ist eine der in mehreren Variationen überlieferten genrehaften Darstellungen der Heiligen Familie zu sehen; die weiche Farbstimmung, die emailhaft geschlossene Malfäche geben abermals einen Fingerzeig auf diese Zeit. Wahrscheinlich hat man in dem kleineren (!), von A. L. Mayer (Klass d. Kst. 1932, p. 57; London, Earl of Northbrook) reproduzierten Gemälde das genaue Vorbild zu sehen.



Abb. 1 Basis, Kandelstift und Schaft aus der Krypta des romanischen Doms
(geweiht 1219). Salzburg.





Abb. 3 Franz Joseph Spiegler: Himmelfahrt Mariae.
Ölskizze. Privatbesitz



Aus dem 18. Jahrhundert bietet sich nochmals – neben einigen schönen Italienern (Sorbi, Piazzetta und Crespi) und Franzosen (bes. reizvoll ein pastellhaft weiches Bildnis der Elisabeth Vigée-Lebrun) – eine stattliche Reihe von Werken deutscher Meister. Das Porträt tritt stark in den Vordergrund. Von Ziesenis, Graff, Johann Friedrich August und Johann Heinrich (d. Ä.) Tischbein sind eindrucksvolle Bilder zu sehen. Ein Meytens präsentiert sich in prachtvollem Rahmen – wie denn überhaupt die Ausstellung in dieser Hinsicht viel Schönes zeigt. Ein Porträt von der Hand der Angelica Kauffmann bewahrt trotz starker Schädigung des Hintergrundes seinen Charme (Anmerkung zum Katalog: wenn man der rückseitigen alten Inschrift glauben kann, so dürfte das Gemälde 1763 entstanden sein; denn damals weilte die Künstlerin, sogleich mit zahlreichen Bildnisaufträgen überhäuft, für einige Zeit in Neapel: s. de Rossi, Vita di A. Kauffmann Pittrice, Firenze 1810, p. 21).

Zwei unveröffentlichte Olsskizzen des Rokoko seien zum Schluß unter den figürlichen Kompositionen hervorgehoben. Von Franz Joseph Spiegler sieht man eine Studie für das Vorchor-Fresko des Münsters in Säckingen (der Katalog enthält den Hinweis auf zwei weitere Skizzen für die Ausmalung dieser Kirche). Die Freiheit der Handschrift ist bis zum Äußersten vorgetrieben: einzelne Figuren und Falten-Motive bauen sich nurmehr aus lockeren Pinselzügen auf, die – gelöst von der Aufgabe gegenständlicher Durchbildung – in die große Bewegung des Ganzen einschwingen (Abb. 3). Ebenso abgekürzt ist die Farbigkeit (Weiß und Cremegelb im Zentrum gegen ein bräunlich gebrochenes Lachsrot).

Eine graziöse Skizze von Baumgartner, in dessen unverkennbarer Skala durchaus farbig angelegt, dürfte deshalb kaum als Vorlage für einen Stich zu denken sein (so der Katalog); man wird eher die Vorbereitung eines im dekorativen Wandsystem stehenden Bildes (Supraporte?) vermuten dürfen.

Karl Arndt

REZENSIONEN

WALTHER BERNT, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*. Zwei Bände mit 705 Abbildungen. Mit einem Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena. Erster Band. Verlag F. Bruckmann, München 1957 (Preis jedes Bandes 96. – DM).

Der vorliegende erste, stattliche und solid ausgestattete Band umfaßt mit 348 Abbildungen in alphabetischer Reihenfolge der Meister die Zeichnernamen von Jan van Aken bis einschließlich Salomon Koninck. (Unter der einen Nr. 137 sind zwei schmale Zeichnungen nebeneinander reproduziert.) Er ist mit einem Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena und einem 4½ Seiten umfassenden Vorwort des Autors – beide für das zweibändige Werk gedacht – versehen.

Im Vorwort bezeichnet der Verf. es als Ziel seines Buches „mittels einer wohlbedachten Auswahl“ eine „Übersicht über die 270 bekannteren zeichnenden Künstler des 17. Jahrhunderts“ zu geben, zum „Sammeln und Sichten“ anzuregen, „das Erkennen von Nachempfindungen und Fälschungen und das Auffinden zutreffender Künstlernamen“ zu erleichtern. „Darüber hinaus“ hoffe er, „die stille Schönheit der

Zeichnung weiteren Kreisen bekannt und verständlich zu machen". - Anschließend handelt er über Zeichnen und Zeichnungen der Niederländer im allgemeinen und rechtfertigt die getroffene Zeichnungsauswahl. Er geht auf die alten Unterrichtsmethoden ein, auf Verfälschungen, Nachahmungen und Sammlerbräuche; er berührt technische Fragen, zumal im Hinblick auf Schwierigkeiten bei der Reproduktion.

Der Hauptteil des Bandes zeigt - nach dem Muster von Bernts Malerbänden (1948) - auf den rechten Seiten je eine oder zwei, selten drei Klischeeabbildungen und bringt links nach den Namen der Künstler und ihren Daten Angaben zu ihrem Leben, ihrer Tätigkeit (vor allem als Zeichner) und ihrer künstlerischen Einordnung, sowie die knappen Beischriften zu den jeweils gegenüberstehend reproduzierten Zeichnungen: Titel, Technik, Größe, Aufbewahrungsort.

In Anbetracht der vom Verf. selbst betonten Bedeutung der „Schulen“ und ihrer Zusammenhänge bleibt es zu bedauern, daß - wie auch in den Malerbänden - die alphabetisch-zufällige Aneinanderreihung der Abbildungen gegenüber einer innerlich begründeten Anordnung bevorzugt wurde. So begab sich der Autor der Chance, sein Wissen in wirklich anregender Form auszubreiten. Ferner kann der Verf., wenn er sich auch an „weitere Kreise“ wenden will, auf die künstlerischen Höhepunkte: van Dyck, Rembrandt, Rubens nicht einfach verzichten, ohne sein „Ziel“ ernsthaft zu gefährden: Wer von den Laien hat Delacre's van Dyck-Studien (1932 und 1934) oder - um sich über Rubens' Zeichnungen zu informieren - den „Glück-Haberditzl“ (vor dreißig Jahren erschienenen)!? Schon im Hinblick auf die zahlenmäßig schwächere Vertretung der vlämischen Zeichner sind Anton van Dyck und Rubens gar nicht zu entbehren, ohne daß bei nicht sachkundigen Benutzern des Werkes ein irriges Bild über die Bedeutung der Vlamen als Zeichner entstünde! Überblickt man Band I, so findet man vertreten:

19 vlämische Zeichner mit zus. 49 Abbildungen,

5 als „niederländisch“ bezeichnete Künstler mit zus. 16 Abbildungen (darunter allein 10 Beispiele für den trefflichen de Gheyn) und

103 holländische Zeichner mit zus. 283 Abbildungen.

Dem für die Entwicklung so wichtigen G. van Coninxloo wurden nur zwei Abbildungen zugebilligt, und wenn solche als Zeichner nicht unbedeutenden Meister wie D. van Alsloot, P. van Avont, Jan Bockhorst, G. de Crayer, L. Cruyl, A. Flamen, R. van den Hoecke, P. de Jode, A. Keirincx gar nicht aufgenommen wurden, so scheint uns die Relation zu ungunsten der vlämischen Schulen doch etwas verschoben. Niemand wird freilich vor der Fülle des mit kritischem Sinn vor uns hingebreiteten Zeichnungsmaterials dem Verf. seine Anerkennung versagen können, und der Ref. ist sich bewußt, daß gerade in der Auswahl, wie sie schließlich vorliegt, eine höchst persönliche Leistung des Autors sichtbar wird, an die kein zu enger Maßstab angelegt werden darf.

Wer dem Verf. gelegentlich in einem Kabinett bei den Vorarbeiten für die neue Publikation begegnete, weiß, wie gewissenhaft er zu Wege ging. Aus wieviel großen und kleineren öffentlichen und privaten Sammlungen hat er geschöpft! Selbst für

Zeichnungsspezialisten ist die glückliche Mischung allgemein bekannter Blätter mit solchen, die noch nie oder nur an entlegener Stelle publiziert waren, durchaus eindrucksvoll. Leider ist der Verf. K. Bauchs Anregung (in einer Besprechung der Malerbände, s.: *Das Münster*, 1949, S. 380 ff.) nicht gefolgt, für Abbildungen mehrerer Arbeiten eines Meisters möglichst deren chronologische Anordnung durchzuführen, um den Stil des betreffenden Zeichners in den zeit- bzw. entwicklungsbedingten Abwandlungen klarer hervortreten zu lassen.

Gegenüber der Methodik bei den Malerbänden sind als nützliche Erweiterungen begrüßenswert zahlreiche Hinweise auf Spezialliteratur und die mehrfachen Angaben über nicht zur Abbildung gelangte, doch markante Zeichnungsbeispiele. Weil der Verf. hier im Grunde genommen nur Anregungen zu geben hatte, sind dem Suchenden freilich Thieme-Becker, Wurzbach, das Biogr. Woordenboek van Noord Nederl. Graveurs von Waller und Juynboll (1939) weiterhin ebenso unentbehrlich wie „*Oud Holland*“ und die einschlägigen Kataloge.

Da der Autor seine Auswahl nicht auf durch einwandfreie Signierungen gesicherte Beispiele beschränken konnte, gibt er gelegentlich (bei Bernt 21, 87, 289, 339) zur Bestätigung einer Zuweisung die Beziehung zu einem Gemälde des Zeichners an. Warum nicht in allen ihm bekannten Fällen (etwa bei Bernt 231, dessen zugehöriges Originalgemälde von 1638 er selbst im ersten seiner Malerbände unter Nr. 283 reproduzieren ließ)? Und warum nicht auch die eindeutigen Beziehungen zu Stichen und Radierungen aus der Zeit, denen vielfach absolute Beweiskraft für die Echtheit der Zeichnungen innewohnt? So sind Bernt 30 und 105 Vorzeichnungen für Originalradierungen Backhuysens (B. 1) und J. Boths (B. 9), Bernt 203 Vorzeichnung für Dusarts Schabkunstblatt (B. 40), und aus Mathams Stich (B. 257) nach Bernt 257 geht hervor, daß Goltzius' Vorlage von 1589 datiert, worüber sich bei Bernt keine Vermerke finden. Daß diese Einzelheiten in den Katalogen der betreffenden Sammlungen (Coll. Dutuit, Brit. Mus. und Berliner K. K.) bereits veröffentlicht waren, dürfte kein Grund sein, sie hier zu übergehen. Ferner böten solche Kataloge dem Autor Gelegenheit zu wirksamer Kontrolle der Abbildungsbeischriften. So ist neben die Abbildung des Goltzius Bernt 260 (= Hind 5. Federzng. auf Pergt. 631/495 mm. Bez. und dat. 1593) irrig die zu einer Grisaille von 1599 des Brit. Mus. (= Hind 8) gehörende Sachbeschreibung, umgeändert auf „Feder“, geraten. Und Bernt 310 ist nicht nur eine lavierte Federzeichnung, sondern auch unter Verwendung von roter Kreide entstanden (= Lugt 44).

Es ist auch zu bedauern, daß sich der Verf. nicht entschließen konnte (s. sein Vorwort), etwa vorhandene Wasserzeichen nachzuweisen. Wie F. Lugt sich fachmännisch äußerte (s. *Kunstchr. u. Kunstlit.* Febr. 1931, S. 79), können Angaben hierüber „bei vielen Vergleichen und Feststellungen wichtig“ sein.

Nach diesen grundsätzlichen Erwägungen möchten hier nun einige Anmerkungen in der Ordnung von Bernts Zeichneralphabet angegeben werden, die als Nachträge und Berichtigungen – evtl. für eine Neuauflage – gedacht sind, nicht etwa als Kritik an der großen Arbeitsleistung des Verfassers.

J. d'Arthois (Bernt 5): Aus der Abbildung ist zu sehen, daß der Pinsel das Hauptinstrument ist, mit dem der Künstler hier zeichnete und lavierte.

J. Asselyn (6): Der Verf. gibt als Technik: „Pinsel in Braun mit Tusche laviert“, der Berliner Katalog von Friedländer-Bock-Rosenberg im Gegensatz dazu: „Umrißabklatsch eines Gemäldes in Braun, mit dem Tuschpinsel ergänzt“ und verweist auf Meder, Die Handzeichnung, 1919, S. 540 f.

D. v. Attevelt (11): Die vom Verf. nicht erwähnte Datierung der Amsterdamer Zeichnung „1673“ ist im Zeichnungskatalog von F. Lugt u. Vallery-Radot der Bibl. Nat., 1936, p. 76 (zu Nr. 275) anerkannt.

H. Avercamp (12–18): Gern hätten wir unter sieben Beispielen eine Darstellung des Seesturms oder der nahenden Böe gesehen!

J. Backer (19): Das vom Vorbesitzer erst 1912 (als „vlämisch“) erworbene Blatt gehörte nicht zum Legat an seine Geburtsstadt Groningen, sondern zu seinem allgemeinen Kunstschatz (Ausstg. Gemeente Mus. Den Haag III, Aug./Sept. 1930, Nr. 13). Es gelangte über die Leipziger Versteigerung vom 4. 11. 1931, Nr. 10, an die Helsingfors Konsthall. Es ist nicht für Backer gesichert: Hofstede de Groot selbst führte es noch 1916 als „toegeschreven“ (Catalogus Tentoonstelling te Leiden, Mai/Juni 1916, Nr. 3) und K. Bauch lehnte die Zuschreibung 1926 in der Backer-Monographie, S. 111, Nr. 10, ausdrücklich ab. Man hätte dafür lieber eine eindeutig im Werke Backers verankerte Bildniszeichnung gesehen. – Hinzugefügt sei, daß in den Angaben zur Technik die Weißhöhung der Aktzeichnung (21) zu erwähnen vergessen wurde und der lustige Druckfehler bei der „Sitzenden nackten Frau“ (23) „Kreide auf hellblauem Papier, schwarz gehöht“ zu berichtigen ist.

L. Backhuysen (24–30): Unter sieben Abbildungen stünde die Wiedergabe einer geschichtlichen Szene (wie z. B. ehemals im Schloß zu Weimar) durchaus passend, ebenso bei

G. van Batten (34, 35) neben einem der beiden gewählten Winterbilder auch eine Sommerlandschaft.

C. Bega (42): Die Coll. V. de Stuers ging nach des Sammlers Ableben vor über 40 Jahren im Erbgang an seine Tochter. Ich vermute, daß D. Hannema gern eine neue Photographie statt der alten Vorlage beschafft hätte; die gebrachte Abbildung wirkt unglücklich hart und verstärkt. – (44): Nach dem Berliner Katalog mit „Rotstift“ gezeichnet (also keine Bleistiftzeichnung).

N. Berchem (55): Die reproduzierte Zeichnung – im Orig. 240/345 mm – war nie in Chantilly. Sie läßt sich als (wohl zum ersten Male) abgebildet nachweisen in C. G. Boerners „Liste XXIX“, 1907, Nr. 15 (Taf. I), befand sich jahrelang in Heidelberger Privatbesitz und gelangte auf der Versteigerung 195 von C. G. Boerner vom 19. 6. 1937, Nr. 311, an den jetzigen Eigentümer, einen Berliner Privatsammler (worauf Dr. H. U. Beck den Ref. aufmerksam machte). – Dem

Job Adriaensz Berckheyde (nicht Adriaensz Job B., wie zweimal vermerkt) ist die Ansicht aus Köln (60) zuzuschreiben.

J. de Bisschop (63–67): Die Abbildungen bringen leider keine der vom Autor im

Obertext eigens genannten „italienischen Ansichten“ des Künstlers, doch zwei holländische Städteansichten (65, 67) und (64) eine der Dünenstraßen des Brit. Mus. (= Hind 14). Letztere galt noch im Malcolm Catalogue als J. v. d. Ulft (M. 843) und erst auf Grund von Hofstede de Groot's Bestimmung als J. de Bisschop. Die Technik ist Feder und Pinsel (beide in Sepia), die richtige Maßangabe 94/132 mm. (W. Bernt zitiert die Maße der figürlichen Zeichnung Hind 8, im Hochformat). – (66): Beruht auf einer älteren (Leidener?) Komposition. – Siehe auch unten, S. 368 (zu Bernt 277).

A. Bloemaert (70 – 77): Hätte zu einer so reichen und abwechslungsreichen Auswahl von acht Zeichnungen des Meisters nicht doch die wichtige, voll bezeichnete und 1605 datierte „felsige Küstenlandschaft“ der Coll. F. Lugt gehört, die auf der Dutch Exhibition von 1929, Nr. 525, allgemein bekannt und dann 1937 im Katalog der Brüsseler Zeichnungsausstellung, Nr. 28, Taf. XX, reproduziert wurde?

F. Bol (86 – 90): Bei fünf Beispielen wäre wenigstens eine voll signierte Zeichnung am Platz gewesen, um so mehr als die wahrscheinlich „B. Fa. . .“, schwerlich „B fe“ zu lesende Signatur auf Bernt 86 nahelegt, diese Bildniszeichnung dem B. Fabricius zuzuweisen. Das Original, dessen treffliche Qualität außer Zweifel steht, ist dem Ref. wohl seit der H. Oppenheimer-Versteigerung bei Christie's, 10. – 14. 7. 1936 (Nr. 217: an Agnew) nicht wieder begegnet. Leider hat der Verf. seinem Klischee die schematisch zweifarbig gedruckte Abbildung des Blattes aus dem Amsterdamer Auktionskatalog vom 11. – 14. 6. 1912, Taf. 42, Nr. 337, zugrunde legen lassen, die – wie der Vergleich mit der Reproduktion im Oppenheimer-Katalog (Taf. 55) zeigt – links und rechts beschnitten ist. Es hätte sich hier gelohnt, den jetzigen Aufbewahrungsort des Originals zu ermitteln, um das Problem der Autorschaft vor der nochmaligen Publikation lösen und eine originale Photographie als Vorlage beschaffen zu können.

G. ter Borch (92): Zuletzt 1937 in Leipzig aus Leipziger Privatbesitz ausgestellt, Nr. 150, und noch in einer deutschen Privatsammlung.

S. de Bray (120, 121): Hätte nicht die eigenwillig gestaltete Landschaft der Leipziger Graph. Sammlung, Nr. 334, voll bez. und 1616 dat., abgebildet oder wenigstens im Text als auffallende künstlerische Leistung genannt werden sollen?

B. Breenbergh (124): Diese Ansicht in bekannter Berliner Privatsammlung gehört sicher zu den um 1625 bei Rom entstandenen Zeichnungen; die Größenangabe ist zu berichtigen in 254/354 mm, die Technik in Feder und Pinsel in Braun.

A. Brouwer (131, 132): Der relativ ausführliche Begleittext und die Wahl zweier Studienblätter aus Berlin und Besançon zeigen an, daß der Verf. diese Gruppe (Bode, Abb. 37 – 41) für gesichert hält, bei den Stockholmer Skizzen (Bode, Abb. 125 – 128) Zweifel hegt und alle anderen Blätter verwerfen möchte. Darunter wäre dann auch die freie Studie der Albertina (Bode, Abb. 109) zu der Londoner „Tavern Scene“?

J. Bruegel (134): Ein anderes Exemplar in der Eremitage – s. Kat. Dobroklonski, 1955, Taf. VII, Nr. 29. – Der Verf. bildet leider keines der im Text hervorgehobenen bez. und dat. Reiseblätter ab, ebensowenig die Vordergrundstudie der Coll.

v. Regteren Altena (Ausstg. Rotterdam 1938, Nr. 240), deren Abbildung eine echte Bereicherung gewesen wäre.

W. *Buytewech* (138): Die Reproduktion des 1912 für das K. K. Berlin erworbenen Interieurs wirkt unerfreulich verstärkt. Selbst der wesentlich kleinere Lichtdruck im Berliner Katalog (Taf. 78) wirkt feiner und graphisch richtiger. Die Ausführung des Originals mit Feder und Pinsel liegt über einer Bleistift- oder Kreidevorzeichnung; die Klebekorrekturen, vom Verf. nicht erwähnt, sind eigenhändig.

A. v. d. *Cabel* (141): Der Stockholmer Ausstellungskatalog von 1953 (unter Nr. 261) beschreibt die Technik als „Pen and grey wash“ – man erkennt bereits an der Abbildung die Lavierungen – und ergänzt auch (unter Nr. 283) bei

M. *Carré* (144) des Autors Angaben zur Technik als „Pen and wash in brown and grey“.

L. v. d. *Cooghen* (153, 154): Der Ref. sah kürzlich von diesem als Figuren- bzw. Bildniszeichner bekannten Künstler eine gut monogrammierte Landschaft mit Blick auf ein Dorf (Feder 150/210 mm), die durch ihre Datierung „1660“ an Bedeutung gewinnt (Amsterdamer Privatslg.).

J. v. *Craesbeeck* (160): Diese kühne „Kreidezeichnung“ des Brit. Museums, tatsächlich in drei Kreiden auf blauem Papier hingeworfen, zog der Ref. vor Jahren im Schloß zu Bückeberg ans Tageslicht und beschrieb sie zum ersten Male im Verst. Kat. 163 von C. G. Boerner, 1929, Nr. 43; P. & D. Colnaghi & Co. stellten sie 1935 in Brüssel aus (Nr. 494). Trotz der auffallenden Technik scheint sich die Zuschreibung durchgesetzt zu haben.

A. *Cuyp* (164 – 173): Die reiche Auswahl repräsentiert den Zeichner Cuyp in seiner Vielseitigkeit trefflich. Zu den Beischriften wäre zu bemerken, daß bei Bernt 164 – die Ortschaft jenseits der Maas rechts ist *nicht* Dordrecht – die Teyler-Nr. „P* 40“ (nicht Px40) heißen sollte und daß die Berliner Versteigerung (durch Boerner-Graupe) vom 12. Mai 1930, die bei Bernt 170 zitiert wird, zwar anonym durchgeführt, doch als Verst. Czeczowiczka (Wien) bekannt wurde. Dieses stattliche Blatt, wohl eine Landschaft nördlich von Cleve darstellend (s. a. Dattenberg-Doede, Niederrheinansichten holl. Künstler, Düsseldorf 1953, S. 15) gehört zu jenen größeren Blättern Cuyps, deren Himmel im oberen Drittel nach dem Tode des Künstlers durch Wolken mittels Lavierung „vervollständigt“ wurde.

L. *Doomer* (nicht Dommer) (181 – 190): Wenn der Autor in die schöne Abbildungsreihe die Kopie Doomers nach R. Savery einbezog (182), hätte sich zur Vervollständigung der Repräsentation des gar nicht einseitigen Zeichners auch der „Kop van een steenbok“ im RPK, Amsterdam (= Henkel 13) einfügen lassen müssen, der als Vorstudie zu einem Gemälde erkannt und obendrein signiert ist. – Zur Beischrift von Bernt 189, „St. Maria im Kapitol“ stellt der Verf. die im Langerhuizen-Katalog verdruckten Maße nur um, anstatt sie nach H. Dattenbergs Angaben (s. „Lit.“) in 240/407 mm zu berichtigen. Diese werden in F. Muthmanns Ausstellungskat. Krefeld 1938, Nr. 45, bestätigt, ebenso hinsichtlich des Vorbesitzers. Doch gehört das Original, mit der Slg. F. Königs zunächst als Leihgabe im Boymans Museum, leider zu je-

ner Gruppe von Zeichnungen, die abgegeben wurden und noch nicht wieder aufgetaucht sind.

G. Dou (191): Man möchte dem Obertext entnehmen, daß W. Bernt das sogar alt-„berühmte“ Mutterbildnis im Louvre (= Lugt 248), das er ohne die „bordure ovale lavée au bistre“ reproduziert, für eine „Nachzeichnung“ hält. Wäre es da nicht konsequent gewesen, den viel freier gezeichneten „Federschneider“ des Museum Fodor (abgeb. z. B. bei Mellaert 57), dessen Zuschreibung durch die Herkunft aus den Sgn. Goll. v. Franckenstein und Verstolk van Soelen gestützt wird, auszuwählen?

K. Dujardin (196): Das Blatt mit den zwei Mauleseln ist eine grau (und grauschwarz) lavierte Kreidezeichnung (gegriffelt), voll bezeichnet und mißt im Hochformat 19,2/14,5 mm. Die Beischrift wäre daraufhin zu berichtigen.

C. Dusart (202): Die Zeichnung ist trotz eindeutiger Beziehung zu der gegenseitigen Radierung (B. 15) in der Ausführung überraschend schwach und bedeutet keine glückliche Vertretung dieses wichtigen Schülers von A. van Ostade, von dem – entgegen der Meinung W. Bernts – zweifellos noch gar manche treffliche Zeichnung unter seines Lehrers Namen geht.

G. v. d. Eeckhout (205 – 211): Der Autor stellt in aufeinander folgenden Sätzen fest, daß E. „in der Regel“ mit vollem Namen und Jahreszahl bezeichnete, aber „seine Blätter oft schwer zu bestimmen“ sind; das ist widerspruchsvoll. Von den sieben hier reproduzierten Zeichnungen trägt auch nur eine (210) gleichzeitig Signatur und Jahreszahl. Die „Bezeichnung“ von (206) „Abschied der Hagar“, die auch im Verst.-Kat. H. Oppenheimer (1936, Nr. 242) nicht angefochten war, lautet befremdlicherweise „Eechout fe“; ihr dürfte weniger Beweiskraft innewohnen als der engen kompositionellen Verwandtschaft der Zeichnung mit einem Gemälde des E. von 1666 (Hamann, *Marb. Jhb.* VIII/IX, Abb. 21). Die drei unsignierten Beispiele gehören zu einer Gruppe Pinselzeichnungen in Braun, deren bekannteste – in der Albertina – W. R. Valentiner noch 1907 als Ter Borch reproduzierte, 1910 sogar Vermeer zuschrieb (Bode-Valentiner, *Handzeichnungen* ... Nr. 40; bzw. *Monatsh. f. Kstwiss.* Bd. III, S. 12). Heute ist E. fast allgemein als Urheber dieser Blätter anerkannt; doch hätte es der inneren Vollständigkeit gedient, wenn das signierte Selbstporträt E.'s von 1647 (von F. Lugt 1938 zur Rotterdamer Ausstellung unter Nr. 421 geliehen) an Stelle einer unsignierten Zeichnung gewählt worden wäre. 211 ist übrigens mit der Feder entworfen und dem Pinsel weitergeführt, nicht eine „lavierte Pinselmalerei“.

J. Esselens (212): Seit 1931 nicht mehr in der Eremitage (siehe Verst.-Kat. 171 von C. G. Boerner, Nr. 67, Taf. IV). Nach Dattenberg zuletzt Sammlung Vielhaber †, Freiburg.

G. Flinck (231): „Jacob segnet Isaac“ trotz der negativen Kritik Hofstede de Groot (Rep. f. *Kstwiss.* Band 50, 1929, S. 144) allgemein anerkannt als Vorstudie für Flincks Gemälde (s. o. auf S. 363). Die durch W. Bernt von M. D. Henkel übernommene irriige Maßangabe ist in 192/182 mm zu berichtigen. – (232) Das „Liebespaar“ im Louvre (= Cat. Lugt. I, 273), noch 1881, „Terburg“ genannt, „rappelle plutôt la

manière de G. Flinck", wie F. Lugt a. a. O. sich ausdrückt. Jedenfalls wäre an seiner Stelle eine signierte Zeichnung Flincks, wie etwa der „Schlafende Junge“ von 1643, den P. Cassirer & Co. 1936 aus der Sammlung Dr. Tietje zur Ausstellung im Amsterdamer Rijksmuseum einsandten (Nr. 175. Aus Slg. Hofstede de Groot), vorzuziehen gewesen. – (233) Die Londoner „Landschaft mit Baum“ von 1642, ein schönes Beispiel seiner Art (= Hind I, Nr. 4): die von W. Bernt genannte „Nr. 27“ bezieht sich auf einen Exhibition Guide von 1914, und seine Notiz zur Technik ist nach Hinds Beschreibung „Pen and sepia . . .“ etc. zu erweitern.

A. de Gelder (243): Von den mehreren Varianten dieser Komposition wird die fast übereinstimmende, nur ein wenig erweiterte Fassung im Louvre (Cat. F. Lugt III, 1226. Pl. LXVII: 189/300 mm) als „copie rappelant la manière de Rembrandt de 1650 environ“ geführt; das von W. Bernt reproduzierte Exemplar, jetzt im RPK Leiden (von F. Lugt a. a. O. als „copie exactement pareille“ gewertet) erwarb der Vorbesitzer 1931 als Arbeit aus der „Rembrandt-Schule“ (im Verst.-Kat. 171 von C. G. Boerner, Nr. 195, wird eine frageweise Zuweisung an Koninck durch M. Dobroklonski erwähnt). Das Vorbild beider dürfte ein verschollenes Rembrandt-Original bzw. die bei Benesch VI, Abb. 1655, No. A 96 b, veröffentlichte Zeichnung (192/288 mm) bei E. Speelmann-London sein, die durch kräftige Lavierung ungleich reicher wirkt als die nur mit der Feder ausgeführten Versionen. Gerade angesichts der Problematik solcher Zeichnungen aus dem Rembrandtkreise wäre zu wünschen, Verlag und Autor möchten sich doch noch entschließen, im zweiten Bande vom größten Zeichner Althollands mindestens ebenso viele sichere Beispiele zu bringen wie sie von seinem Schüler Doomer für den ersten Band ausgewählt wurden.

J. de Gheyn: Das Studienblatt (253) war ein Jahr nach der Vlg. Mensing 1937 nochmals ausgestellt (Kat. P. de Boer, Amsterdam, Juni/Aug. 1938, Nr. 30a, mit Abb.) und befindet sich in der Sammlung von Mr. Chr. P. van Eeghen, Amsterdam.

H. Goltzius: Das gänzliche Fehlen der bemerkenswerten Landschaften des großen Zeichners ist eine der fühlbarsten Abbildungslücken in diesem ersten Band. Das „Liebespaar mit Schildkröte“ (259) gehört zu einer Folge der fünf Sinne; vgl. die Blätter im Mus. Boymans, Rotterdam (Hinweis E. K. J. Reznicek).

J. v. Goyen: Der Landungsplatz (268) der ehem. Slg. C. Gaa zu Mannheim wurde zuletzt öffentlich gezeigt auf der Jubiläumsausstellung des Leipziger Kunstvereins 1937, Nr. 116 und befindet sich noch gegenwärtig in deutschem Privatbesitz.

J. v. d. Haagen (276 – 279): Von den vier unter diesem Namen vereinigten Landschaftsblättern sind nur zwei (278 und 279) als gesichert anzusehen und ohne Einschränkung in das Werkverzeichnis (1932) durch J. K. v. d. Haagen aufgenommen (v. d. H. 84 T und 63 T). Bei Bernt 276 hält J. K. v. d. Haagen die Zuschreibung in Lugts Louvrekatalog I/332 für „niet geheel zeker“ (v. d. H. 154 T) und Bernt 277 ist zwar anerkanntermaßen eines der schönsten Blätter der Slg. Dr. A. Welcker † (jetzt RPK Leiden), doch fand es keine Aufnahme im Oeuvrekatalog v. d. Haagen und könnte – worauf D. Hannema im Rotterdamer Ausstellungskatalog 1938, Nr. 289 hinwies – ebenso (oder besser?) dem J. de Bisschop zugeschrieben werden.

D. Helmbreker (286): Das eindringliche Selbstbildnis (?) gelangte wohl bald nach 1912 an Henry Oppenheimer, der es 1929 zur Dutch Exhibition lieh (Nr. 695, 307/201 mm). Der Ref. sah es zuletzt auf der H. Oppenheimer sale bei Christie's 1936, Nr. 251, auf der es durch E. Rosenthal erworben wurde.

M. Hobbema (297) = Haarlem, Cat. Scholten R 37 (nicht 38) wurde auf der Dutch Exhibition 1929, Nr. 703, der absprechenden Kritik Hofstede de Groot unterworfen (*Rep. f. Kstwiss. a. a. O.*, S. 145), die aber schon im *Comm. catalogue* 1930, p. 232, als kaum überzeugend gewertet wurde. Auch J. Q. v. Regteren Altena tritt (*Holl. Meisterzeichnungen d. 17. Jh.*, 1948, Nr. 52) für die Echtheit ein. Bei (298), der sog. „Bergkirche und Wassermühle zu Deventer“, *Coll. Dutuit* (Cat. F. Lugt 43), ist wohl nur die Alternative Hobbema/Ruisdael aufgetaucht, die schon im *Verst. Kat. J. d. Vos sen.* 1833 zum Ausdruck kam: „By vergelijking heef men reden te gelooven, dat deze Teekeningen No. 4 en 5, gewoonlijk voor J. Ruisdael gehouden, het werk zijn van M. Hobbema ...“.

M. d'Hondecoeter (302): Das Klischee ist an allen vier Seiten so beschnitten, daß z. B. dem Pfau rechts der Schnabel fehlt und unten die Signatur (fast) ausgefallen ist.

G. Honthorst (305 – 307): Wenn W. Bernt schon keine der gut signierten Zeichnungen des Meisters (z. B. in Berlin und Utrecht) wählen wollte, so wäre eine Begründung der Zuschreibung der attraktiven, neuerlich auf Terbrugghen bestimmten Hamburger „Lautenspielerin“ (305) wünschenswert gewesen, da solche fröhlichen Mädchen ja auch auf Gemälden von Zeitgenossen und Nachfolgern Honthorsts wiederkehren. Ebenso wenig vermerkte der Autor, daß sich die Zuweisung der Kompositionszeichnungen (306 und 307) auf klare Beziehungen zu Gemälden Honthorsts der 20er Jahre ehem. in Berlin (Kat. 1931, Nr. 444) bzw. München (Kat. 1901, Nr. 309. Bayer. Staatsgem.slg. Inv. 1312/2291. Ausstg. Utrecht/Antwerpen 1952, Nr. 42 mit Abb. im Kat.) stützt.

J. v. Huysum: Um den Strich, die künstlerische Handschrift des Stillebenzeichners H. zu verdeutlichen, wäre es günstiger gewesen, statt eines der recht großen aquarellierten Stilleben (317, 318) ein kleineres, nur laviertes Beispiel (wie die neuerliche Erwerbung der Hamburger Kunsthalle) zu wählen.

J. Jordaens (322): Der Autor übernahm die ungenaue Deutung der Darstellung als „Christus segnet die Kinder“ vom Cat. Fairfax Murray I (1904), Nr. 238, ebenso die ungenügenden Angaben zur Technik und verzichtete auf die Feststellung der – auch im Katalog der Jordaens-Ausstellung Antwerpen 1905, Nr. 100, nicht aufgeführten – Maße des Originals. Dort war aber bereits die Frage des Themas geklärt: Es handelt sich um Matth. XVIII, 1-5 und nicht um Lucas XVIII, 15-17. Aus Dr. I. R. A. Hulst's Monographie „De Tekeningen van Jakob Jordaens“ (Brüssel 1956, p. 398) ist unter Nr. 188 zu entnehmen, daß J. in dem Blatte auch schwarze Kreide und braunes Lavis verwandte und daß die Größe 185/160 mm beträgt, die Abb. bei W. Bernt also gerade originalgroß ausgefallen ist. – (323): Dieses Skizzenblatt auszuwählen, war trotz seiner vorzüglichen Herkunft gewagt, weil sich der Verf. dabei in Gegensatz zum Spezialisten brachte: Nach d'Hulst (*a. a. O.* p. 432, Nr. 287) wäre der obere Kopf Kopie aus dem

Brüsseler Gemälde des A. v. Utrecht u. J. Jordaens, Kat. 1957, Nr. 476 (abgeb. bei Fierens-Gevaert 1913, pl. 82) und das Blatt unter die „Replieken en Kopieën naar Jakob Jordaens“ einzureihen. Ferner ist zu notieren, daß diese „Kreidezeichnung“ in zwei Kreiden (schwarz und rot) gefertigt wurde. – (324) Die „Almosenverteilung“ im Brit. Mus. wird nur nach der zufälligen Nummer eines „Exhibition Guide“, d. h. weder mit der Inventar- noch der Hind-Nummer zitiert. Der Verf. hätte sich bei Hind 4 orientieren können, daß der Künstler an wesentlichen Stellen des Blattes Deckfarben verwandte, die – man erkennt es bereits an der Abbildung – den Charakter des Ganzen so bestimmen, daß die alleinige Angabe „Aquarell“ irreführen muß. Auch d'Hulst (a. a. O., p. 344, Nr. 60) notierte „Aquarel en dekverf“; er bestimmte ferner die Darstellung überzeugend als den heiligen Ivo (S. Yves), den Patron der Advokaten, unter einer Klientele von Hilfsbedürftigen (vgl. das Gemälde J.'s in Brüssel, Kat. 1957, Nr. 243, abgeb. z. B. bei Buschmann, J. Jordaens 1905, pl. XXXI und d'Hulst, a. a. O., p. 210, abb. 137). – (328): Eine neuere Erwerbung des Mus. Teyler (noch nicht im Kat. Scholten 1904) dürfte dem Edinburgher Exemplar der „Flucht nach Ägypten“ (Ausstg. London 1927, Nr. 625, und 1953, Nr. 262) in mannigfachen Details, zumal in der derben Zeichnung des Tierkopfes, nicht unwesentlich unterlegen sein. Jenes Ex. hat auch den Vorteil des ausgezeichneten Pedigrees (aus den Slgn. B. West und Sir Thomas Lawrence) gegenüber dem Haarlemer Blatt. Ganz abgesehen davon, daß letzteres von d'Hulst (a. a. O. pp. 376/377) ebenso wie ein Ex. in Hamburg (Inv. Nr. 22.062) verworfen und als Kopie „door vreemde Hand“ bestimmt ist, erscheint es dem Ref. grundsätzlich nicht richtig, wenn eine solche Zeichnung ohne wissenschaftliche Diskussion zur Repräsentation eines Meisters herangezogen wird, von dem es eine Hundertzahl unbestrittener Zeichnungen gibt.

Ph. Koninck (341 – 346) ist mit sechs Zeichnungen verschiedener Art vertreten, die sämtlich von H. Gerson für echt gehalten wurden (Werkkat. Z. 24, 62, 74, 160, 166, 273). Trotzdem war die Wahl von (342) „Ein Dorf unter Bäumen“ – von H. Gerson (S. 145) als Wiederholung seiner Nr. Z. 64 bestimmt und nach F. Lugt (Louvre-Cat. III, p. 68, zu Nr. 1346) zwischen J. und Ph. K. strittig – unglücklich. Dies um so mehr, als M. D. Henkel keine Bedenken hatte, das Pariser Blatt im Kat. der Amsterdamer Zeichnungen I (1942), S. 89, unter J. Koninck zu nennen. Dazu vermerkte Lugt (a. a. O.): „Le lavis pourrait être d'une autre main.“ Hätte der Verf. dafür etwa die figürliche Kreidezeichnung des Ashmolean Mus. (Annual Report 1954, p. 59), deren rücks. Signatur „P. Ko, 1662“ die einwandfreie Einordnung im Werke K.'s ermöglicht, reproduziert (Phot. Ksthst. Inst. Utrecht; Abb. 4), würde mancher Leser, der das Original – etwa von der Leidener Ausstellung 1956, Nr. 146 – kennt, dies besonders begrüßt haben. – Bei (343), der „Flußlandschaft“ der Coll. F. Lugt, über die alles Wissenswerte im Kat. der Orangerie-Ausstg., Paris 1950/51, unter Nr. 135 zusammengefaßt steht, hat der Verf. vergessen, die (sogar doppelte!) rückseitige Bezeichnung anzugeben und sich hinsichtlich der Technik geirrt (nicht „Aquarell“, sondern „plume et lavis de bistre“).

S. Koninck (347): Der Ref. sieht in dem gewählten Beispiel nur nochmals die

Problematik so vieler Zeichnungen aus dem Rembrandtkreis. Zunächst kommt sie schon in Hofstede de Groot's unsicherer Beurteilung als nicht ganz zweifellose Rembrandtzeichnung (H. d. G. 294) zum Ausdruck. 1925 erklärte W. R. Valentiner das Blatt für eine vermutliche Kopie nach einer um 1650 entstandenen verlorenen Rembrandt-Zeichnung (Klass. d. Kst. XXXI, Nr. 200 a), 1934 bestimmte er es wegen motivlicher Beziehungen zu einem Gemälde auf den als Zeichner schwer faßbaren K. (Klass. d. Kst. XXXII, S. XVII-XX). Nun weicht freilich die Komposition des Gemäldes, auf dem Ahasver fast in der Mittelachse stehend und vor einer Öffnung des Raumes ins Freie dargestellt ist, von jener der Zeichnung derartig ab, daß diese keineswegs als Vorstudie des (übrigens gleichfalls nur unbezeichneten) Bildes aufzufassen ist. So kann sich der Ref. hier der Zuschreibung an K. ohne weitere Nachweise nicht anschließen.

Zum Beschluß bittet der Referent nochmals, vorstehende Notizen so aufzunehmen, wie sie entstanden sind: als Bericht und Kommentar nach verantwortlicher Durchsicht und Lektüre einer wichtigen Neuerscheinung.

Eduard Trautscholdt

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Dezember 1958: Aachener Künstlerbund.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. Dezember 1958-Januar 1959: Altenburger Künstler stellen aus. Im Kupferstichkabinett Dezember 1958: Lithographien von Pellegri.

BERLIN Staatliche Museen. Pergamon-Museum, National-Galerie. Bis Ende April 1959: Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet.

Galerie Springer. Bis Mitte Dezember 1958: Arbeiten von Heinz Trökes.

Galerie Meta Nierendorf. Bis 22. 1. 1959: Ölbilder und Graphik von Karl Hofer.

Galerie Schüler. Bis 24. 12. 1958: Ausstellung westdeutscher und Berliner Maler.

Haus am Waldsee. Bis 14. 12. 1958: Werke von A. von Jawlensky.

Kunstamt Charlottenburg. Bis 18. 12. 1958: Weihnachtsausstellung der Charlottenburger Künstler.

BRAUNSCHWEIG Haus Salve Hospes. 7. 12. 1958-25. 1. 1959: Werke von Christian Rohlf.

DARMSTADT Kunsthalle. Bis 4. 1. 1959: Deutsche Aquarelle u. Zeichnungen seit 1900, zugestellt v. Kulturkreis d. dt. Industrie.

DRESDEN Osthalle der Semperegalerie. Dezember 1958-Januar 1959: Ausstellung von der Sowjetunion übergebener Dresdener Kunstschatze.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 31. 12. 1958: Jahresschau Dürener Künstler.

DUSSELDORF Kunsthalle. Bis 14. 12. 1958: Arbeiten v. Curt Beckmann u. Hannes O. Weber.

Kunstverein. Bis 14. 12. 1958: Arbeiten von Serge Poliakoff.

Studio für neue Graphik. Bis 14. 12. 1958: Marc Chagall. Die Bibel in Farbe.

Buch- und Kunstantiquariat Hans Marcus. Bis Ende Dezember 1958: Graphik von Antoine Watteau.

Galerie Alex Vömel. Dezember 1958: Weihnachtsausstellung.

ESSEN Folkwang-Museum. Bis 14. 12. 1958: Die Brücke, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus 1905/13.

FRANKFURT a. M. Haus Limpurg. Bis 22. 12. 1958: Federzeichnungen von Friedrich Frhr. von Holzhausen.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. 7.-31. 12. 1958: Weihnachtsausstellung.

FREIBURG/Br. Kunstverein. Bis 7. 12. 1958: Arbeiten von Auguste Herbin.

GELSENKIRCHEN Städt. Kunstsammlung. Dezember 1958: Jahresschau der Gelsenkirchener Künstler.

GORLITZ Städt. Kunstsammlungen. Dezember 1958: Arbeiten der Dresdener Künstlergruppe: Querner, Tröger, Wolff, Krause.

GREIFSWALD Museum der Stadt. Dezember 1958: Graphische Arbeiten von Herbert Sandberg.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 11. 1. 1959: Werke v. Wassily Kandinsky u. Gabriele Münter. Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 21. 12. 1958: Weihnachtsmesse der Kunsthandwerker und „Altes Spielzeug“.

HAMELN Kunstkreis. Dezember 1958: Weihnachtsmesse.

HANNOVER Das Kestner-Museum wurde ab 1. Oktober 1958 wegen Um- und Neubaus für ca. 1 Jahr geschlossen.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 24. 12. 1958: Weihnachts-Ausstellung Heidelberger Künstler.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 21. 12. 1958: Weihnachtsausstellung der Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerker der Pfalz und Gäste.

KARLSRUHE Galerie Gallwitz. Dezember 1958-Januar 1959: H. M. Ehrhardt.

KIEL Kunsthalle. 7. 12. 1958- 11. 1. 1959: Aquarelle und Graphik von Max Slevogt.

KOLN Wallraf-Richartz-Museum. 5. 12. 1958-18. 1. 1959: Gemälde von Werner Scholz.

KOPENHAGEN Galerie Koepcke. Dezember 1958: Arbeiten von Jonquières und Reuther.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Graph. Kabinett. Dezember 1958: Graphik von Caspar Scheuren (1810-1887).

Museum Haus Lange. Bis 4. 1. 1959: Ikonenausstellung.

LUBECK Overbeck-Gesellschaft. 7. 12. 1958-4. 1. 1959: Jahresschau Norddeutscher Künstler.

LUDWIGSHAFEN Kulturhaus. 6. 12. 1958-4. 1. 1959: Niederländische Graphik der Gegenwart.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 5. 12. 1958-4. 1. 1959: Ecole de Paris. Französische Maler der Gegenwart.

MÜNCHEN Staatl. Graphische Sammlung. 16. 12. 1958 bis Ende Februar 1959: 500 Jahre Zeichnung und Graphik. Ausstellung zum 200jährigen Bestehen der Staatlichen Graphischen Sammlung München.

Amerika-Haus. 5.-22. 12. 1958: Gefäße und Stoffe (aus einer Ausstellung des M. H. De Young Memorial Museums, San Francisco). Berufsverband Bildender Künstler. Bis 6. 1. 1959: Weihnachtsausstellung.

Galerie Günther Franke. Bis 23. 12. 1958: Olbilder von Xaver Fuhr.

Deutscher Bücherbund. Bis 3. 1. 1959: Malerei und Graphik von Vito Giovannielli.

Kunstkabinett Kllhm. Bis 22. 12. 1958: Die Serigraphien von Willi Baumeister.

Neue Sammlung. Bis 23. 12. 1958: Arbeiten von Luciano Baldessari.

Prinz-Carl-Palais. Bis 19. 12. 1958: Gedächtnis-Ausstellung Heinrich Tessenow.

Galerie Schöninger. Dezember 1958: Kollektiv-Ausstellung Hansjörg Wagner.

Moderne Galerie Otto Stangl. Bis 10. 12. 1958: Rupprecht Geiger.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis Ende Januar 1959: Neuerwerbungen 1957-58.

RECKLINGHAUSEN Städt. Kunsthalle. 7. 12. 1958-19. 1. 1959: 100 Werke aus dem Erzbischöflichen Museum zu Utrecht.

REUTLINGEN Spendhaus. Dezember 1958: Arbeiten Reutlinger Künstler.

ROM Gabinetto Nazionale delle Stampe Farnesina. Bis 6. 1. 1959: 70 Disegni di Francesco Borromini dalla Collezione dell'Albertina di Vienna.

TUBINGEN Technisches Rathaus. 12. 12. 1958-4. 1. 1959: Keramiken und Handzeichnungen von Manfredo Borsi.

Universitätsbibliothek. Ab 29. 11. 1958: Arbeiten der Künstlergruppe Ellipse.

ULM Museum. 7. 12. 1958-18. 1. 1959: Lithographien von Toulouse-Lautrec.

WIEN Künstlerhaus. Bis 14. 12. 1958: Bilder und Graphiken von Herwart Braun.

WIESBADEN Städt. Museum. Bis 1. 3. 1959: Kunstwerke aus Galeriebesitz.

WUPPERTAL-ELBERFELD Galerie Parnass. Bis 15. 1. 1959: Internationale Gruppe „Phase“ und Edouard Jaguer.

ZWICKAU Städt. Museum. Bis 15. 1. 1959: Arbeiten von Heribert Fischer-Geising.

REDAKTIONELLE MITTEILUNG

Die im Oktober-Heft der „Kunstchronik“, S. 283, Zeile 26 f. gegebene Formulierung des Diskussionsbeitrages von Hans Thümmel über die Restaurierung des Hildesheimer Doms als „unsachgemäße Wiederherstellung von Hildesheim“ verallgemeinert Thümmels Wortlaut in mißverständlicher Weise. Thümmels Einwand richtete sich nicht gegen die gesamte Wiederherstellung des Hildesheimer Doms, sondern nur gegen die Neuanbringung der unter dem heutigen Fußboden der Kirche aufgefundenen karolingischen Vierungspfeilerbasen, die bei ihrer heutigen Lage den Eindruck entstehen lassen, daß sie zu dem Zustand des 11. Jahrhunderts gehörten.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter, E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.